

Petra Marx

Die Stuck-Emporenbrüstung aus Kloster Gröningen

Ein sächsisches Bildwerk des 12. Jahrhunderts und sein Kontext



Leseprobe ©Lukas Verlag

Lukas Verlag

Abbildung auf dem Umschlag:
Stuck-Emporenbrüstung aus Kloster Gröningen im Deutschen Museum, 1930–39

Leseprobe © Lukas Verlag

**Gedruckt mit Unterstützung
der Stiftung Mitteldeutscher Kulturrat, Bonn.**

© by Lukas Verlag
Erstausgabe, 1. Auflage 2006
Alle Rechte vorbehalten

Lukas Verlag für Kunst- und Geistesgeschichte
Kollwitzstraße 57
D–10405 Berlin
www.lukasverlag.com

Reprographie, Satz und Umschlag: Lukas Verlag
Druck: Art-Druk Szczecin

Printed in EU
ISBN 10: 3–931836–87–8
ISBN 13: 978–931836–87–0

Inhalt

Leseprobe ©Lukas Verlag

Einleitung	9
Forschungs- und Museumsgeschichte der Emporenbrüstung	
Erwerbungs-geschichte	13
Nachrichten zum Zustand und zu den Bemühungen um die Erhaltung vor Ort (1837–99)	13
Tausch und Translozierung nach Berlin (1899–1901)	21
Anfertigung und Aufstellung des Gipsabgusses (1901/02)	31
Einordnung der Gröninger Erwerbung durch Wilhelm von Bode	36
Präsentation in den Berliner Museen	39
Aufstellung im Kaiser-Friedrich-Museum (1904–29)	39
Aufstellung im Deutschen Museum (1930–39)	46
Zweiter Weltkrieg und DDR – Verschleppung, Rückführung und Neuaufstellung im Bode-Museum (1939–89)	51
Aktuelle Situation und Ausblick (1990–2000)	55
Erhaltungszustand, Material und Technik der Emporenbrüstung	
Erhaltungszustand	57
Beschreibung des heutigen Erhaltungszustandes	79
Chronologie und Beschreibung der Schäden	83
Zum Problem der originalen Farbfassung	88
Beobachtungen zu Material und Technik	90
Zum Stuck-Material	94
Überlegungen zur Technik	96
Erhaltungszustand und Technik der Wandmalereien im Westbau	
Nachrichten zur Erhaltung und Forschungsgeschichte	108
Beschreibung des heutigen Erhaltungszustandes und Überlegungen zur Technik	115
Beschreibung, Ikonographie und Stil der Brüstungsreliefs und Wandmalereien	
Beschreibung der Stuckbrüstung	122
Beschreibung der Wandmalereien an der Ostwand des Westbaus	126

Ikonographie des stuckplastisch-gemalten Weltgerichtsbildes	128
Kompositorische Anlage und Zusammengehörigkeit der Bildteile	128
Bemerkungen zur Weltgerichts-Ikonographie	146
Ikonographische Analyse und Einordnung der Gröninger Weltgerichtsdarstellung	149
<i>Auf dem Regenbogen thronender Passions-Richter mit Spruchbändern</i>	149
<i>Apostelkollegium</i>	169
<i>Auferstehung der Toten und Scheidung von Seligen und Verdammten – Einordnung und Überlegungen zur Rekonstruktion</i>	178
<i>Zusammenfassung zur Gröninger Weltgerichts-Ikonographie</i>	181
Beschreibung, Ikonographie und Programm der Ausmalung der Westkrypta	183
Einleitung und Beschreibung des Gesamtbildes	183
Beschreibung und ikonographische Analyse der Bildpaare	185
<i>Verkündigung und Heimsuchung – Gideon (?) und Aaron</i>	185
<i>Geburt und Hirtenverkündigung – Moses und Ezechiel</i>	193
<i>Huldigung der Heiligen Drei Könige – Königin von Saba vor König Salomo</i>	198
<i>Hochzeit zu Kanaa – Quellwunder des Moses</i>	203
<i>Kreuzigung – Isaaksopfer</i>	207
<i>Drei Frauen am Grab – Jonas vor Ninive</i>	211
Zum Problem der Deutung typologischer Zyklen des 12. Jahrhunderts am Beispiel der Gröninger Kryptenausmalung	214
<i>Forschungsstand und Fragestellungen</i>	214
<i>Überlegungen zur formalen Herleitung, zeitlichen Einordnung und theologisch-liturgischen Deutung des Gröninger Bilderzyklus'</i>	217
<i>Zusammenfassung zur Ikonographie der Gröninger typologischen Wandmalereien</i>	221
Stilkritische Einordnung der Stuckreliefs und Wandmalereien	222
Zum Problem der stilkritischen Methode an Bildwerken des 12. Jahrhunderts	222
Formale und stilistische Analyse der Brüstungsfiguren und Wandmalereien	224
Überlegungen zur Frage eines »Materialstils« bei Stuckplastik	228
Stilkritische Einordnung der Stuckreliefs und Wandmalereien	233
Zur Frage eines »Reformstils« am Beispiel der Gröninger Stuckreliefs	259

Geschichte des Benediktinerklosters Gröningen vom 10. bis 12. Jahrhundert

Quellen und Literatur	265
Gründung und Bedeutung Kloster Grönings im 10. Jahrhundert	267
Die Gröninger Schenkung durch König Heinrich I.	267
Die Gröninger Klosterstiftung durch Graf Siegfried von Merseburg	269
Die Gröninger Klostergründung als adelige Memorialstiftung	272
Kloster Gröningen und die Reichsabtei Corvey – Zur Bedeutung der Corveyer Propstei in Ostsachsen	275

Leseprobe © Lukas Verlag

Entwicklung Corvey-Gröningens im 11. und 12. Jahrhundert	277
Auswirkungen der monastischen Reformbewegung	277
Corvey-Gröningens im welfisch-staufischen Konflikt (1138–46) – Monastische Konsolidierung unter Abt Wibald von Stablo (1146–58)	281
Rekonstruktion der Gröninger Stiftermemoria um die Mitte des 12. Jahrhunderts	286

**Baugeschichte der Klosterkirche unter besonderer Berücksichtigung
des Westbaus – Überlegungen zu Rekonstruktion, typologischer Einordnung
und Funktion**

Beschreibung, Datierung und Bemerkungen zur architekturgeschichtlichen Einordnung	294
Zur Rekonstruktion des Westbaus im frühen 12. Jahrhundert	312
Umgestaltung des Westbaus um die Mitte des 12. Jahrhunderts	316
Typologische Einordnung und mögliche Funktionen des veränderten Westbaus	320
Problematik und Methode	320
Typologisch-funktionale Untersuchung des Gröninger Westbaus: Westkrypta mit Altar und Grabstelle – Westempore	322

**Die Stuck-Emporenbrüstung und ihr Kontext:
Form und Funktion, Ausstattung und Programm des Gröninger Westbaus**

Weltgericht und typologischer Zyklus – Überlegungen zum Gesamtprogramm des Westbaus im Zusammenhang mit seiner kultisch-liturgischen Nutzung	338
Überlegungen zur historisch-politischen Ikonologie des Westbaus und zu den möglichen Hintergründen seiner Errichtung und Ausstattung	344

Danksagung 354

Anhang

Abkürzungen	358
Literatur	359
Abbildungsnachweis	371

Leseprobe ©Lukas Verlag

Einleitung

Die antike Tradition der plastischen Ausstattung von Architektur mit Stuckmörtel oder Gipsstuck wurde seit karolingischer Zeit in verschiedenen Regionen Mitteleuropas fortgeführt.¹ Im Gebiet um das Harzgebirge entstand aufgrund natürlicher Gipsvorkommen im Hochmittelalter eine besonders große Anzahl stuckplastischer Bildwerke. Die mit der Königswahl Heinrichs I. einsetzende und über zwei Jahrhunderte andauernde kulturelle und künstlerische Blüte des sächsischen Kernlandes trug zur Entstehung dieses reichen Bestandes wesentlich bei.² Geistliche Stiftungen des sächsischen Herrscherhauses und lokaler Adelsgeschlechter, die Förderung der Bistümer und die monastische Ostmission führten zur Errichtung und Ausschmückung zahlreicher Sakralbauten. Die dabei häufig anzutreffende Verwendung des Werkstoffes Stuck könnte, neben seiner Verfügbarkeit vor Ort, in den möglicherweise geringeren Material- und Bearbeitungskosten gegenüber der Steinskulptur begründet sein. Zugleich aber bot die Stuckplastik durch den Einsatz von Farbfassung, Vergoldung und Applikationen die Möglichkeit einer materiellen Aufwertung und erwies sich dadurch als wichtige Vermittlerin zwischen den Schatzkünsten und der mit monumentaler Skulptur ausgestatteten Architektur. Auch zur Wand- und Tafelmalerei zeigte die Stucktechnik in Form von plastisch gestalteten Nimbren, Borten und architektonischen Elementen enge Beziehungen.

Trotz ihrer auch aus dieser Stellung zwischen den Kunstgattungen resultierenden und für die Entwicklung der sächsischen Kunst des hohen Mittelalters herausragenden Bedeutung wurden die erhaltenen Stucksarkophage, figürlichen Grabmäler, Architekturverkleidungen, auf den Stein applizierten oder massiv in Stuck gearbeiteten Chorschranken, figürlichen Lettnerfragmente und Emporenbrüstungen – wie das Gröninger Bildwerk – lange Zeit von der Forschung vernachlässigt.³ Ein wesentliches Motiv hierfür ist die Anfälligkeit des Materials und die daraus resultierenden schlechten oder fragmentarischen Erhaltungszustände. Die Heterogenität der erhaltenen Werke führte zu großen Unsicherheiten bei der zeitlichen Einordnung; so schwankt die Datierung des Heiligen Grabes in der Stiftskirche zu Gernrode bislang um bis zu hundert Jahre.

Grundlegende Erkenntnisse in materialkundlicher Hinsicht brachte 1932 die Dissertation von Friedrich Berndt.⁴ Angesichts zahlreicher weiterhin offener Fragen

1 Vgl. KÜHN 1996.

2 Der Begriff »sächsisch« bezieht sich hier und im Titel der Arbeit auf das historische Stammesherzogtum Sachsen, wie es bis zur Gebietsteilung nach dem Sturz Heinrichs des Löwen 1179/80 bestand (vgl. KAT. BRAUNSCHWEIG 1995, Bd. 2, Karte S. 533). Alternativ kann auch, der Definition von Renate Kroos folgend, die Bezeichnung »niedersächsisch« verwendet werden (KROOS 1979, Einleitung, S. 19). Zur in der vorliegenden Untersuchung wesentlichen Unterscheidung der Bildwerke aus dem Harzraum von der Kunst des Wesergebietes, das ebenfalls zum Herzogtum Sachsen zählte, wurde der Begriff »ostsächsisch«, im Gegensatz zu »westfälisch«, gewählt.

3 Vgl. den Überblick bei RÜBER-SCHÜTTE 1996.

4 BERNDT 1932.

zu Material und Technik stellte in den 1960er Jahren die Untersuchung der Chorschranken in der Halberstädter Liebfrauenkirche durch Konrad Riemann einen wesentlichen Impuls dar, dem Restauratoren wie Roland Möller und Wolf-Dieter Kunze mit entsprechenden Arbeiten zur Erfurter Stuckmadonna und zur Gröninger Emporenbrüstung folgten.⁵ Die Ergebnisse dieser Befunduntersuchungen dokumentierten erstmals die Verbreitung und Bedeutung farbig gefaßter Stuckplastik im Harzgebiet.⁶ Von kunsthistorischer Seite unternahm 1975 der Bildhauer Waldemar Grzimek in seinem Katalogbuch »Deutsche Stuckplastik 800–1300« den Versuch eines ersten Überblicks, wobei eine detaillierte Auseinandersetzung mit den einzelnen Objekten nicht möglich war.⁷

Diese überwiegend technologisch ausgerichteten Ansätze wurden, angeregt durch neue Funde bzw. Freilegungen und durch verbesserte Analysemöglichkeiten, in jüngerer Zeit aufgegriffen und fortgeführt. Das vom Hildesheimer Dom- und Diözesanmuseum in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Nationalkomitee von ICOMOS ausgerichtete Kolloquium zur Stuckplastik des frühen und hohen Mittelalters im Juni 1995 bot die Gelegenheit eines internationalen Erfahrungsaustausches.⁸ Auf dieser und auf der thematisch sich anschließenden Tagung zum hoch- und spätmittelalterlichen Stuck, veranstaltet im März 2000 durch das Graduiertenkolleg »Kunstwissenschaft – Bauforschung – Denkmalpflege« der Otto-Friedrich-Universität Bamberg und der Technischen Universität Berlin, wurde vor allem deutlich, daß fundierte Ergebnisse zu Werken der Stuckplastik nur durch die Verbindung von technologischer und kunstgeschichtlicher Analyse erzielt werden können.⁹ Vorbildlich zeigten dies Michael Brandt und Oskar Emmenegger am Beispiel der Hildesheimer Domtympana bzw. Martin Hoernes und Annette Kurella für den Fall der Regensburger Dollingergruppe.¹⁰ Vergleichbare interdisziplinäre Untersuchungen zum Gernroder Heiligen Grab sind in Vorbereitung.¹¹

Neben einer Vielzahl neuer Ergebnisse warfen beide Kolloquien zahlreiche Fragen auf und führten die Notwendigkeit einer weiteren Beschäftigung mit den Werken der sächsischen Stuckplastik, sowohl von restauratorischer, aber auch von kunsthistorischer Seite vor Augen. Mit ihrer Studie zu den Halberstädter Chorschranken

5 RIEMANN 1970. – Konrad RIEMANN: Chorschranken in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, in: Restaurierte Kunstwerke der DDR, Berlin 1980, S. 100–103. – RIEMANN/KRAUSE 1986. – MÖLLER 1987. – KUNZE 1964/65–68 und KUNZE 1982.

6 Vgl. zu weiteren technologischen Untersuchungen an Werken der sächsischen Stuckplastik hier »Erhaltungszustand, Material und Technik der Emporenbrüstung«, S. 57ff.

7 GRZIMEK 1975.

8 EXNER 1996.

9 HOERNES 2002.

10 BRANDT/EMMENEGGER 1996. – Annette KURELLA: Die mittelalterliche Figurengruppe aus dem ehemaligen Dollingersaal in Regensburg bzw. Martin HOERNES: Stuckplastiken in einem städtischen Repräsentationsraum. Zur Deutung der sogenannten »Dollingergruppe« in Regensburg, beide in HOERNES 2002, S. 153–162 bzw. S. 163–181.

11 An zwei seit längerem und unabhängig voneinander geplanten Publikationsprojekten zu Gernrode sind u.a. Roland Möller, Gerhard Leopold und Rainer Kahsnitz bzw. Werner Jacobsen, Klaus Voigtländer und Clemens Kosch beteiligt.

lieferte die Kunsthistorikerin Susanne Hohmann einen solchen monographischen Beitrag.¹²

Die vorliegende Arbeit widmet sich einem Hauptwerk der älteren Stuckplastik des Harzgebietes. Die mit figürlichen Reliefs besetzte Emporenbrüstung aus der unweit von Halberstadt gelegenen ehemaligen Benediktinerklosterkirche Gröningen wurde im Dezember des Jahres 1900 durch Wilhelm von Bode zur Erweiterung der Sammlung hochmittelalterlicher Bildwerke für die Berliner Königlichen Museen erworben. Die Herauslösung der Brüstung aus ihrem historischen und architektonischen Zusammenhang führte zu einer Beschränkung des kunsthistorischen Interesses auf Fragen des Stils und der Datierung. Übereinstimmend setzten Adolph Goldschmidt und die Mehrzahl der späteren Autoren die Entstehung des monumentalen Reliefs, welches Christus als Weltenrichter im Kreise von Aposteln und Heiligen zeigt, in die Zeit um 1170.¹³ Auch Eva Mühlbacher, die 1976 die Befunduntersuchung Kunzes zum Anlaß für die bislang einzige nähere Beschäftigung mit dem Werk nahm, schloß sich dieser Ansicht an.¹⁴

Angesichts der erwähnten Schwierigkeiten bei der Datierung eines Werkes wie dem Gernroder Heiligen Grab und der insgesamt unsicheren Chronologie der sächsischen Kunst des 12. Jahrhunderts ist diese Einordnung jedoch zu prüfen. Der Untersuchung von Stil und Ikonographie wird deshalb eine eingehende Analyse des bisher kaum erforschten zeitgeschichtlichen Hintergrundes zur Seite gestellt. Auch der Umstand, daß die Gröninger Stuckbrüstung bis zu ihrer Musealisierung Teil eines anspruchsvollen sakralen Ensembles aus Architektur, Skulptur und Wandmalerei war, blieb in Hinblick auf ihre Datierung und Deutung bislang weitgehend unberücksichtigt: An der Außenseite des westlichen Emporeneinbaus, der von der Brüstung bekrönt wurde, haben sich die Überreste einer monumentalen Weltgerichtsdarstellung erhalten; das Tonnengewölbe des kryptenähnlichen Raumes unter der Westempore schmückt ein typologischer Zyklus. Überlegungen zur handwerklichen, stilistischen und programmatischen Zusammengehörigkeit des Ensembles und zur Typologie der Westbau-Architektur führen zum Versuch einer umfassenden Deutung des Bildwerkes: Welcher ästhetische Anspruch, welche inhaltliche Absicht und welche kultisch-liturgische Funktion kam der Stuck-Emporenbrüstung für den mittelalterlichen Betrachter zu? Dabei soll auch versucht werden, die unter diesen Gesichtspunkten aufgeworfene Frage nach dem geistigen Urheber oder Auftraggeber der Gröninger Stuckbrüstung zu beantworten.

12 HOHMANN 2000.

13 GOLDSCHMIDT 1900.

14 MÜHLBÄCHER 1976.

Leseprobe ©Lukas Verlag

Forschungs- und Museumsgeschichte der Emporenbrüstung

Im Sommer 1996 wurde der sogenannte Gröninger Saal der Skulpturensammlung im Berliner Bode-Museum für die Sanierungsmaßnahmen im Zusammenhang mit der Wiedervereinigung der Bestände geschlossen. In dem zwischenzeitlich als Depot genutzten Raum steht der monumentalen Stuckbrüstung (Abb. 1) nun ihrer Eingliederung in die neue Aufstellung der früh- und hochmittelalterlichen Bildwerke bevor, die voraussichtlich im Herbst 2006 mit der Wiedereröffnung des Museums abgeschlossen sein wird.

Im folgenden soll der Weg der Emporenbrüstung von den Versuchen der Erhaltung vor Ort über die Translozierung in die Berliner Museen bis zur bevorstehenden Neu-präsentation nachgezeichnet werden. Dabei werden kunsthistorische Forschungs- und Museumsgeschichte jeweils beleuchtet, miteinander verbunden und in ihrer gegenseitigen Abhängigkeit interpretiert. Wie Lothar Lambacher anlässlich seiner Bearbeitung der Naumburger Triumphkreuzgruppe bemerkte, »[zählt] diese Kausalität zwischen theoretischer Kunstgeschichtsschreibung und musealer Ausstellungskonzeption [...] zu den instruktivsten Aspekten der modernen Museumsgeschichte. Hinsichtlich ihrer Wirkungsrichtung freilich ist sie auch im Einzelfall schwer zu analysieren«. ¹⁵ Trotz dieser Einschränkung bildet das Verständnis dieser Wechselwirkung eine wesentliche Voraussetzung für die kunsthistorische Einschätzung der Gröninger Stuckreliefs; dies gilt vor allem für die ihrerseits im jeweiligen geistesgeschichtlichen Kontext stehende stilkritische Beurteilung des Bildwerkes.

Erwerbungsgeschichte

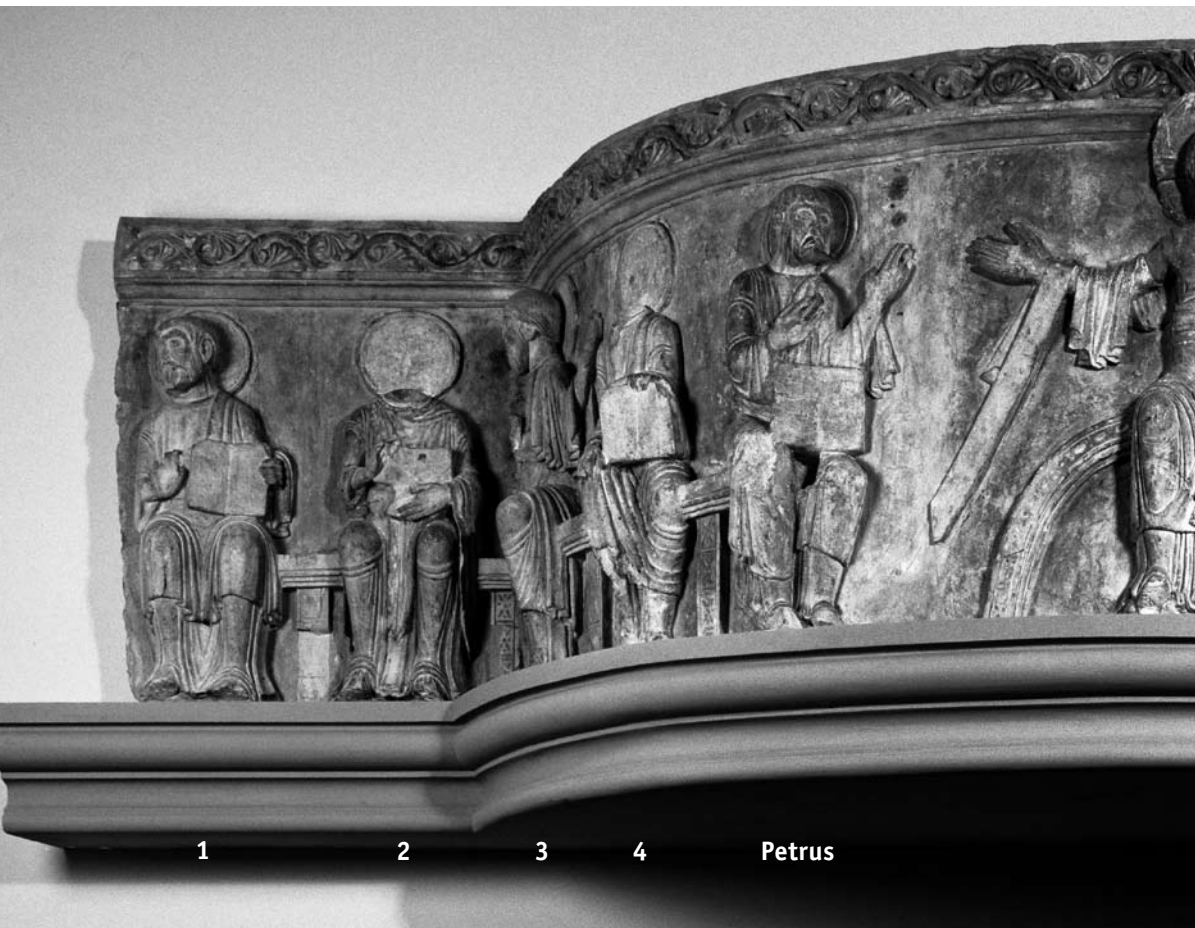
Nachrichten zum Zustand und zu den Bemühungen um die Erhaltung vor Ort (1837–99)

Der Verfall der Gröninger Klosterkirche setzte unmittelbar nach der Rückkehr der Corveyer Benediktinermönche in ihren Heimatkonvent in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ein. Mangelnde Nutzung und fehlende Mittel zum Erhalt führten bis in das 19. Jahrhundert wiederholt zum Abbruch einzelner Bauteile. ¹⁶ Den solchermaßen auf Mittelschiff, Querschiff und Presbyterium reduzierten baulichen Bestand des Gröninger Gotteshauses fand auch Franz Kugler in den 1830er Jahren bei seinen Reisen im Harzgebiet vor. 1837 lieferte Kugler eine erste Beschreibung des Baus und seiner, durch die Vernachlässigung der Jahrhunderte in Mitleidenschaft gezogenen, mit einer dicken Kalktünche bedeckten bauplastischen Ausstattung. ¹⁷

¹⁵ LAMBACHER 1996, S. 396.

¹⁶ Vgl. »Beschreibung, Datierung und Bemerkungen zur architekturgeschichtlichen Einordnung«, S. 294ff.

¹⁷ KUGLER 1837 bzw. KUGLER 1838/53, S. 597–600. Bei der Aufnahme des Textes von 1837 in die Schriften und Studien zur Kunstgeschichte 1853 nahm Kugler kleine Ergänzungen vor, weshalb im folgenden jeweils die spätere Version zitiert wird.



1 Gesamtansicht der Stuck-Emporenbrüstung aus Kloster Gröningen, 2005

H. Hartmann bezeichnete gut zwanzig Jahre später in seiner archäologischen Bauaufnahme das Gröninger Gotteshaus als »Kirchenruine« und ging auch auf die gefährdete Erhaltung der Emporenbrüstung ein.¹⁸ Eine etwas ungenekte Zeichnung, die vermutlich ebenfalls aus den 1850er Jahren stammt, gibt sechs der beschädigten Figuren, allerdings in variiertem Reihenfolge und mit zum Teil durch den Zeichner ergänzten Köpfen, wieder (Abb. 2).¹⁹ 1871 publizierte Carl Schnaase

18 HARTMANN 1858, Sp. 235.

19 SMBPK, SKS, Inventar Mappe Nr. 2739, Bl. 4a. Die Datierung der Zeichnung wird durch den Zusammenhang mit weiteren Illustrationen zur Klosterkirche aus dem Jahr 1852 nahegelegt, deren Originale sich, mit den Beschriftungen Bl. 4 bzw. Bl. 4b, im LfD Sachsen-Anhalt befinden (FINDEISEN 1990, S. 98f., Abb. 156, 156). Dargestellt sind von links nach rechts die Figuren 9, 10 (mit ergänztem Kopf), 7, 8 (mit ergänztem Kopf), 5 (Petrus) und Christus (zur Numerierung der Figuren vgl. »Erhaltungszustand«, S. 57ff.).

Leseprobe © Lukas Verlag



Christus

Paulus

8

9

10

11

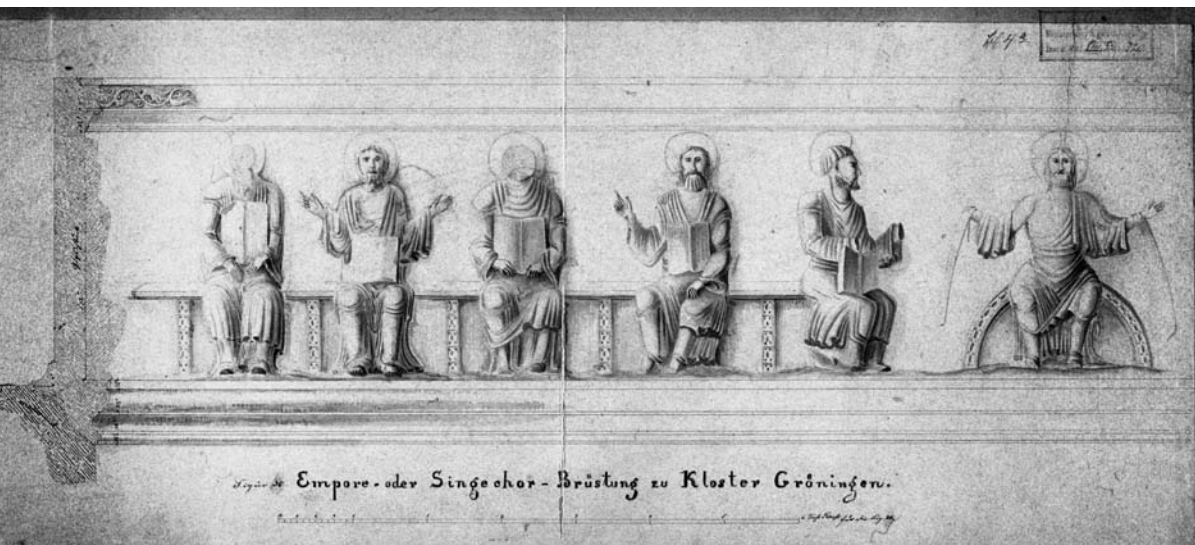
eine ebenfalls in den Proportionen verzerrte und zugleich idealisierte Darstellung der Christusfigur.²⁰

Ein erster offizieller Versuch zum Schutz »dieser immerhin wichtigen Bethätigung einer frühromanischen Kunst« seitens des »Preußischen Ministeriums für geistliche, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten« datiert in das Jahr 1885, scheiterte aber nach kurzer Zeit an den fehlenden Finanzen.²¹ Wie aus einer späteren Aktennotiz hervorgeht, war bereits zu diesem frühen Zeitpunkt auch die Gröninger Gemeinde

²⁰ SCHNAASE 1871, S. 678, Abb. 184.

²¹ LHA Magdeburg, Rep. C 35 Halberstadt II, Nr. 33, p. 12f., vom 18.3.1885 (Schreiben des Kultusministeriums an den Regierungs-Präsidenten von Wedell in Magdeburg) bzw. ebd., p. 14, vom 15.9.1885 (Schreiben des Kultusministeriums, gezeichnet von Gofler, an die Königliche Regierung Magdeburg).

Leseprobe ©Lukas Verlag



2 Südlicher Teil der Stuckbrüstung, Bleistiftzeichnung, um 1850

weder gewillt noch in der Lage, einen finanziellen Beitrag zur Erhaltung des Werkes zu leisten.²² Die Bemühungen des Oscherslebener Kreisbaurates Schüler, der 1887 in Zusammenhang mit anfallenden Reparaturarbeiten eine würdige Wiederherstellung der Westempore als »Orgel- und Sängchor« vorschlug, verliefen zunächst ebenfalls im Sande.²³

Gustav Sommer schilderte 1889 den Zustand der Stuckbrüstung folgendermaßen (vgl. Abb. 3-11): »Die Klostergröniger Stuckaturen befinden sich an einer seit Jahrhunderten außer Gebrauch gestellten und ganz verödeten Empore [...]. Vor der Brüstung befindet sich auch seit 200 bis 300 Jahren eine von Holz konstruirte, etwas niedrigere, mit einer Orgel besetzte Empore, welche die alte massive, verlassene Empore fast ganz verdeckt. [...] Dem Ende des XI. Jahrh. wohl angehörig, hat diese Empore von der ursprünglichen Pracht im Laufe von 8 Jahrhunderten schon zuviel eingebüßt, und es ist ein Wunder, daß überhaupt noch etwas vorhanden ist, weil Brände, Zerstörungssucht, Nichtachtung, Frevl und Muthwillen zusammengewirkt haben, daß auf unsere Zeit nur ein Theil gekommen ist. Zwei der Apostelgestalten sind sammt ihrer Rückwand gänzlich beseitigt und jede Spur verwischt: die erste von der Südseite her und die zehnte auf der Nordflanke, um von der vorgebauten hölzernen Orgelempore aus mittelst einiger Stufen nach jeher früheren (wüst liegen-

22 LHA Magdeburg, Rep. C 35 Halberstadt II, Z 23/48, p. 2v, wahrscheinlich vom Juni 1888 (Nachtrag von nicht identifizierter Hand (Theuner?) zum Bericht des Baurates Schüler vom August 1887).

23 Ebd., p. 2r, vom August 1887 (im »Erläuterung-Bericht« des Baurates Schüler). Die im Zuge der Planungen angefertigten Zeichnungen liefern einen Eindruck vom damaligen Zustand der Klosterkirche (vgl. LHA Magdeburg, Rep. C 35 Halberstadt II, Z 23, p. 33–35, Grundriß und Schnitt vom 28.10.1887, mit Ergänzungen vom 28.6.1888).